故事下面的故事

论结构主义叙事学

张隆溪

美国诗人罗伯特·弗洛斯特(Robert Frost)把诗定义为"在翻译中失掉的东西"，就是强调诗的语言有不可改易一字的独特性。这种看法相当普遍，所以西方有一句广为流传的意大利谚语：traduttore, tradittore (翻译者即反逆者)。相对而言，散文语言还不至如此严格，尤其是叙事性的神话、童话、民间传说等等，改动一两个字甚至变更叙述方式，所讲的故事不一定就变得面目全非。列维—斯特劳斯把诗和神话看成语言的两个极端："神话是语言中'翻译者即反逆者'这个公式最不能适用的部分。……诗是不可翻译的语言，一经翻译，便难免严重歪曲；而神话的神话性价值即便经过最坏的翻译仍可保存。"究其原因，则是由于"神话的实质不在文体，不在独特的音韵，而在它讲述的故事。"① 同一个神话故事可以有不同变体，甚至可以用不同形式来表现，如戏剧、芭蕾舞、电影等等，只要是同一个神话的内容，它们就讲述着同一个故事，这故事当然也可以经过翻译而在不同语言里存在。在列维—斯特劳斯看来，神话总是许多变体同时并存，是"一束关系"，② 而在所有变体下面则是神话的基本结构，即神话的故事。熟悉结构主义语言学那套术语的人立即可以看出，神话的具体叙述和它的基本故事之间正是"言语"和"语言"、表层结构和深层结构之间的关系。结构主义者既然注重普遍系统的"语言"和深层结构，在叙事文学的研究中，他们便追寻那深层的基本故事。他们在研究中不仅仅"看"，而且努力"看穿"，即透过具体作品的表述看出那故事下面的故事来。

① 列维—斯特劳斯 (Claude Lévi-Strauss)，《结构人类学》(Structural Anthropology)，伦敦一九七二年英译本，第210页。

② 同上，第211页。

一、童话的概括

尽管亚理士多德在《诗学》里就分析过包括人物、情节在内的构成艺术模仿的各个成分，但他的《诗学》谈的主要是悲剧和史诗，历来的文论也主要以诗和戏剧为分析对象。结构主义虽非最先研究小说者，但以叙事文学作为主要对象无疑是结构主义文论的特点。叙事文学包括从简单的民间故事直到复杂的现代小说等范围广泛的文学体裁和作品，又有人物、环境、行动等共同的结构因素，且在语言形式上不象诗那样独特，所以自然成为结构主义者最感兴趣的研究领域。

正象整个结构主义受到俄国形式主义的影响一样，结构主义"叙事学"(narratology)也是从二十年代一位俄国学者弗拉基米尔·普洛普那里得到启发。普洛普并不是直接属于俄国形式主义那个圈子里的人物，但他的《童话形态学》同样是二十年代俄国文评里最有影响的著作。他不满意维谢洛夫斯基等十九世纪研究者把童话按人物和主题分类的方法，认为这种方法不够系统严密。例如"龙劫走了国王的女儿"这个主题，普洛普认为并不成为单独一类，因为龙可以换成巫婆、巨人或别的任何邪恶者，国王可以换成父亲或任何所有者，女儿可以换成任何可爱而娇弱的角色，劫夺可以换成使之失踪的任何别的行动方式。这样看来，"龙劫走了国王的女儿"就是几个角色和一定行动构成的一个情节单位。普洛普研究了一百个俄罗斯童话，发现童话里"常常把同一行动分配给各种不同的人物"，①许多不同的人物实际上是重复同样的行动，所以人物虽然千变万化，他们在童话里的活动和作用却很有限。普洛普把"从对情节发展的意义看来的人物的行动"称为"功能"，②以此为出发点，就可以对各种各样的童话有效地进行归纳和概括。研究的结果得出四条原则：

1. 人物的功能是故事中恒定不变的因素，不管这些功能是怎样和由谁来完成。它们是构成故事的基本成分。

---

① 普洛普(V.I.Propp)，《童话形态学》(Morphology of the Folktale)，司科特(L. Scott)英译，得克萨斯大学出版社一九六八年第二版，第20页。

② 同上，第21页。

2. 童话中已知功能的数量是有限的。

3. 功能的排列顺序总是一样的。

4. 所有童话就结构而言都属于同一类型。

普洛普总结出的功能一共有三十一种，他逐一比较各个童话，发现每个童话总是包含这三十一种功能中的某一些，而且其排列顺序总是相同。这三十一种功能包括了童话里所有的典型情节，如主人公出发探险、与妖魔搏斗、取得胜利、最后赢得幸福等等。普洛普还把完成这些功能的情节归纳为七个“行动范围”，相应的角色则有：

1. 反面人物
2. 为主人公提供某件东西者
3. 帮助者
4. 公主(被追求的人)及其父亲
5. 派主人公外出历险者
6. 主人公
7. 假主人公

这些角色在童话中可以由各种人物担任，有时同一个人物可担任几个角色，也有时几个人物共同担任同一种角色。童话人物的功能和行动范围都有固定的数目，这实际上就在所有童话下面找出了一个由角色和功能构成的基本故事，现存的一切童话都不过是这基本故事的变体或显现。普洛普的理论超出表面的经验范畴，着眼于情节与功能、人物与角色之间的关系，对于理解所有叙事文学的本质都很有帮助。就象语言学家从复杂多变的词句中总结出一套语法规则一样，普洛普也是从一种文学体裁的各个具体作品中抽象出一套基本规则。这套规则有助于把变化多端的文学现象简化为容易把握的基本结构，因此象列维—斯特劳斯的神话分析一样，在结构主义叙事学的发展中具有重要意义。

二、神话的破译

普洛普以单个童话为分析单位，寻找故事的基本形式，列维—斯特劳斯的分析单位却是一组神话的基本故事，他要寻找的不是一个艺

术形式，而是一个逻辑形式，也就是原始神话隐含的意义。罗兰·巴尔特在六十年代初的一篇文章里曾经写道："寻找意义的人(*Homo significans*)：这可能就是结构研究所体现的新人"。① 在这一点上，列维—斯特劳斯的神话分析正可以代表结构主义的一个重要方面。

列维—斯特劳斯把神话比成交响乐的总谱，因为象交响乐一样，神话不是在一条单线上展开，而是同时有许多变体并存。他认为要打破神话线性发展的情节，才能破译它的密码，明白其隐含的意义。他释读俄狄浦斯神话，已经成为一个经典性例子。② 他举例说，如果有这样一串数字：1，2，4，7，8，2，3，4，6，8，1，4，5，7，8，1，2，5，7，3，4，5，6，8，……，这本来难以找出其中规律，但若把所有的1，2，3等分列出来，就可得出这样一个表：

1	2		4			7	8
	2	3	4		6		8
1			4	5		7	8
1	2			5		7	
		3	4	5	6		8

他用同样办法来对待俄狄浦斯神话。这神话的情节本来是线性发展的：卡德莫斯寻找其妹欧罗巴；后来杀死巨龙、将龙牙种在地上；从那里冒出龙种武士向他进攻，他掷一宝石在他们之间，龙种武士为争夺宝石而自相残杀，最后只剩五位，帮他建立起底比斯城；后来俄狄浦斯杀父娶母，成为底比斯王；如此等等。但列维—斯特劳斯认为，情节掩盖了神话的逻辑意义，要理解它的意义，就要打破情节线索，把神话情节象上面那串数字一样重新安排成这样：

卡德莫斯寻找
其妹、被宙斯
所劫的欧罗巴

① 罗兰·巴尔特(Roland Barthes)，《结构主义的活动》(L'activité structuraliste)，见《批评文集》(Essais critiques)，巴黎一九六四年版，第218页。

② 见列维—斯特劳斯，《结构人类学》，第213—214页。

		卡德莫斯杀龙	
	龙种武士们自相残杀		拉布达科斯（拉伊俄斯之父）＝瘸子(?)
	俄狄浦斯杀其父拉伊俄斯		拉伊俄斯（俄狄浦斯之父）＝左腿有病的(?)
		俄狄浦斯杀斯芬克斯	俄狄浦斯＝脚肿的(?)
俄狄浦斯娶其母约卡斯塔			
	艾提欧克勒斯杀其兄玻利尼昔斯		
安提戈涅违抗禁令葬其兄玻利尼昔斯			

此表从左到右分为四栏，第一栏的特点是兄妹或母子的关系过分亲密，第二栏是杀父杀兄，两者恰好形成相反的二项对立。第三栏是人战胜从大地里长出来的妖魔，第四栏几个人名都表示人无力正常行走，与第三栏人有力量也形成二项对立。那么这神话的逻辑意义是什么呢？列维—斯特劳斯认为，希腊古人相信人类象植物那样，是从泥土里长出来的，但又知道事实上每个人都由男女的交媾而生，这是一个矛盾；而俄狄浦斯神话把由一个（即泥土）还是由两个（男与女）生出来这个问题，和另一个问题相关联：由同一还是由不同的亲缘关系生出来？按列维—斯特劳斯的意思，第一栏的乱伦暗示人由同一亲缘关系出生，第二栏亲人自相残杀暗示与第一栏截然相反的关系。第三栏人杀死妖魔暗示人不是由泥土而生，第四栏人无力行走又暗示人摆脱不了由泥土而生的状态。这就是说，互相矛盾的对立面在神话里共同存在，并行不悖，矛盾也就得到了调和；对于古代人类，俄狄浦斯神话也就成为具体思维的“逻辑工具”，起调和和解决矛盾的作用。①所

① 见列维—斯特劳斯，《结构人类学》，英译本第216页。

以，列维—斯特劳斯说："神话思维总是从意识到对立走向对立的解决"。①

在这里，列维—斯特劳斯并不仅仅是对一个具体神话故事作出解释，因为人由泥土还是由男女婚配而生，正如生食还是熟食那样，归根结蒂象征着自然与文明的对立。我们或者可以说列维—斯特劳斯是以二项的方式思考，在俄狄浦斯神话中去寻找自然与文明对立的体现。正因为如此，他这灵巧而新颖的解释显得非常任意而武断。这首先表现在神话情节的选择取舍上；俄狄浦斯神话里有一些重要情节被列维—斯特劳斯丢掉了，而他选择的只是比较合乎二项对立框架的那些情节。其次表现在神话情节的归类上：把卡德莫斯寻找被宙斯劫走的妹妹、安提戈涅掩埋尸曝于野的哥哥与俄狄浦斯娶母为妻归成一类，实在十分牵强。尽管列维—斯特劳斯没有明说这一栏的共同点是乱伦，而用了一个笨拙的术语叫"亲族关系的过高估价"(rapports de parenté sur-estimés)，但乱伦主题显然是这神话中重要的因素，也和他所说人由同一亲缘关系出生密切相关。这样，列维—斯特劳斯如果承认这一栏的共同点是乱伦主题，卡德莫斯和安提戈涅的故事归入此栏就很牵强，如果他不承认乱伦主题，那就根本忽略了俄狄浦斯神话中一个重要因素而无力作出满意的解释。最后一点，即列维—斯特劳斯的解释是否大大加深了我们对神话逻辑意义的理解，也很可怀疑；这里揭示出的毋宁说是预先设立的一个逻辑结构。然而尽管有这些缺陷，列维—斯特劳斯的神话分析却对结构主义叙事学发生了不小的影响，为打破情节的线性发展、寻找隐藏在情节下面的逻辑结构提供了一个范例。

三、叙述的语法

在列维—斯特劳斯和尤其是普洛普的基础上，结构主义者把寻找基本的叙述结构作为目标，探讨所谓"小说诗学"。普洛普童话中总结出的功能无论得到支持还是受到批驳，都往往成为后来者的出发点，

---

① 见列维-斯特劳斯，《结构人类学》，英译本第224页。

如格莱麦和托多洛夫等，他们的著作代表着结构主义叙事学的重要发展。

格莱麦把人定义为“说话的动物”（*homo loquens*），认为语言结构必然决定一切叙述结构，最终构成所谓“情节的语法”，而这种语法的根本规律就是思维和语言中普遍存在的二项对立关系。基于这一认识，他把普洛普提出的童话角色的七种活动范围进一步简化成三组对立关系，即主体对客体、发送者对接受者、援助者对敌手，并认为故事中任何人物总不外乎是这些“行为者”（actants）中的一种或兼有某几种的功能。① 他批评普洛普的三十一种功能仍不够简要概括，离具体情节仍嫌太近。例如其中第二和第三种功能是主人公得到禁令和他违背禁令，在二项对立中，它们实在是同一关系的两项：违背只是禁令的反面。于是格莱麦把各种功能归纳起来，提出三类“叙述组合”，即“契约性组合”（叙述命令和接受命令、禁令和违背禁令等等）、“完成性组合”（叙述历险、争斗、完成某项任务等等）以及“分离性组合”（叙述来去，离别等等）。② 这些组合关系把“行为者”的活动组合成情节，使文学作品的故事象语句那样成为一种可以分析的语义结构。

在探讨“叙述的语法”方面，茨维坦·托多洛夫取得的成就大概最为突出。他曾据列维—斯特劳斯释读俄狄浦斯神话的范例，认为分析故事应把情节按照类似性结构（homological structure）分为四栏。但他后来认识到，这种做法完全忽略故事横向组合的线性发展，在情节的取舍和描述上都有过分武断的危险。在《〈十日谈〉的语法》一书中，他就在注重语句排列的基础上，探讨基本的叙述结构。

托多洛夫首先分辨出叙述的三个层次，即语义、句法和词语，如果说格莱麦主要在语义层次上进行分析，那么托多洛夫则主要注意句法。他分析《十日谈》，就先把每个故事简化成纯粹的句法结构，然后再作分析。他得出的两个基本单位是命题（proposition）和序列（sequence），即句和段。命题是最基本的叙述单位，如“X与Y寻欢作乐”，

---

① 见格莱麦（A. J. Greimas），《结构语义学》（Sémantique structurale），巴黎一九六六年版，第175—180页。

② 见格莱麦，《论意义》（Du Sens），巴黎一九七〇年版，第191页及以下各页。

“X决定离开家”，“X来到Y家里”等等。序列则由可构成一个独立完整故事的一连串命题组成。一个故事至少有一个序列，但往往包含多个序列。例如《十日谈》的一个故事，佩罗涅娜正在偷情，忽听见丈夫回家来，便把情人藏进一只大桶里。她骗丈夫说有人要买这只桶，正在察看，丈夫信以为真，便去打扫这桶，她和情人却趁机继续调情。托多洛夫把这故事转变成这样一串命题：“X犯了过错，按社会习俗的要求，Y应当惩罚X；但X想逃避惩罚，于是采取行动改变情境，结果Y相信她无罪而未惩罚她，尽管她继续原来的行为”。① 由此可以看出，命题主要由专有名词（X、Y等）和动词构成。托多洛夫认为，“如果我们明白人物就是一个专有名词，行为就是一个动词，我们就能更好地理解叙事文学”。② 他完全按语法分析的模式，把人物都看成名词，其属性都是形容词，所有行为都是动词；形容词又分表状态、性质、身份等三类，所有动词则可最后归结为“改变情境”、“犯过错”和“惩罚”等三个。关于《十日谈》的语法，托多洛夫还作出许多细致的分析和描述，大致说来，他也象格莱麦那样，把整个作品看成一种放大了的句子结构。

托多洛夫在体裁理论方面也很有成就，他的《论幻想作品》就是这方面一部重要著作。正象克劳迪奥·纪廉所说，文学史总是明显表现出“向系统即结构化方向发展的趋势”；③ 在文学发展中一种体裁与整个文学系统的关系，自然成为结构主义者很感兴趣的一个问题。纪廉自己关于流浪汉小说（the picaresque）的分析，归纳出八个基本特点：1. 流浪汉是个孤儿，一个与社会几乎无关的人，一个不幸的游子，成年却未脱稚气。2. 小说是假的自传体，由流浪汉自己叙述。3. 叙述者的观点片面而带偏见。4. 叙述者对一切都学习和观察，并拿社会来做试验。5. 强调生存的物质方面，如描绘饮食、饥饿、钱财等等。6. 流

---

① 托多洛夫（Tzvetan Todorov），《〈十日谈〉的语法》（La Grammaire du Décaméron），海牙一九六九年版，第63页。

② 同上，第84页。

③ 克劳迪奥·纪廉（Claudio Guillén），《作为系统的文学》（Literature as System），普林斯顿一九七一年版，第376页。

浪汉要观察到各种情形的生活。7.流浪汉在横向上要走过许多地方，纵向上要在社会中经历变化。8.各段情节松散地串在一起，互相连接而不紧密相扣。这些特点加在一起，可以说就是自《小癞子》（一五五三）以来一切流浪汉小说的基本“语法”，因为在纪廉看来，体裁是一套“意识符号，实际从事写作的人在著作中总要服从这套符号规定”。①托多洛夫则是在读者的体验中去寻找幻想作品的体裁特征。他认为读者给作品中叙述的怪异情节以合乎理性的解释，就是把它看成离奇作品（l'étrange），如果给它以超自然的解释，它就成为志怪作品（le merveilleux），只有在读者拿不准它究竟属于哪一类时，它才是幻想作品（le fantastique）。“因此，**读者的犹疑**是幻想作品的第一个条件”；“幻想作品不仅意味着要有在读者和故事主人公心里引起犹疑的离奇事件，而且意味着一种阅读方式”。②这样，文学体裁就不仅是作品的归类，而且是如卡勒所说，“读者与作品接触时引导读者的规范或期待”。③事实上，这也是作者写作时服从的规范。作者按现存体裁的规范去写作，读者也按这套规范去阅读，在阅读中随时期待着这种体裁应当提供的东西。正因为如此，文学体裁总是相对稳定的、程式化的、规范性的，也即结构性的范畴。然而真正的艺术又总带着独创性，它不仅仅合乎规范，也往往改变现存规范。所以托多洛夫说：“**每部**作品都修改可能存在的全部作品的总和，每个新范例都改变整个种类。我们可以说，艺术的语言每次说出来时的具体言语都不会全合语法。”④最后这句话很值得注意，因为结构主义的要义一直在于强调语言系统对于具体言语的决定作用即普遍规范对个别作品的决定作用，承认每个新范例并不全合语法，就等于违反了这一基本要义。如果说在《〈十日谈〉的语法》中，托多洛夫完全在作品的句法结构里寻找叙述的基本特征，那么在《论幻想作品》中，体裁的特征已经不仅仅在作品本身，

---

① 克劳迪奥·纪廉，同前引书第390页。

② 托多洛夫（Tzvetan Todorov），《论幻想作品》（The Fantastic），霍华德（R. Howard）英译，康奈尔大学出版社一九七五年版，第31，32页。

③ 卡勒，《结构主义诗学》，第136页。

④ 托多洛夫，《论幻想作品》，英译本第6页。

而是在阅读当中去寻找。从注重文学的语法走向注重文学的阅读，在读者的活动而不在语言结构本身去寻求理论基础，这意味着从正统的结构主义走向一个新的阶段，走向结构主义的超越即所谓后结构主义。

四、总结与批评

自普洛普对童话功能进行概括以来，我们看到结构主义叙事学一直在把各种形式的叙事作品不断加以简化、归纳和概括，追寻最基本的叙述结构，发现隐藏在一切故事下面那个基本的故事。列维一斯特劳斯认为神话分析的目的是达到人类思维的"无意识基础"，托多洛夫宣称研究文学的语法是为了最终认识那决定世界结构本身的"普遍的语法"。结构主义者把复杂而范围广阔的文化现象概括成容易把握的基本原则和规范，确实使我们更明确地意识到这些现象之间隐含的共性和普遍联系，同时为理解个别现象提供一个可以参照的思考框架。索绪尔共时语言学对现代语言理论的贡献和影响就是一例，结构主义者对文学体裁的分析和描述，也的确使我们更好地认识到文学的系统性和连续性。正是由于这种高度的概括性和系统性，对于在五花八门的现代文化现象面前感到困惑的西方，对于开始厌倦存在主义个体倾向的六十年代的法国知识界，结构主义提供了另一种可能性，自然就显得极有吸引力。在文学研究中，结构主义超越修辞分析和作品诠释的形式主义，把文学理论和批评推向一个注重综合的阶段，就是必然的趋势。直到今天，在研究文学作品时注意它与其他作品的联系，注意采取多角度和比较的方法，寻求普遍性的结论，在一定意义上可以说都是结构主义留下的遗产。

与此同时，结构主义也带着它自身严重的局限，在一切故事下面去追寻一个基本的故事，就必然产生一系列问题。首先，这种按语言学模式总结出的叙述的语法，不可避免会忽略决定每部作品艺术价值的具体成份，不可能对作品作出审美的价值判断。这一点不能不大大影响结构主义叙事学在实践批评中的应用。其次，无论在语义、句法还是词语的层次上讨论，结构主义者都把作品的基本结构看成自足的系统，不考虑或很少考虑它与社会历史的关系，而叙事文学，尤其是

小说，本身就是一种思想交际活动，即一种社会的活动。最后，也是最根本的一点，就是分别具体故事和基本故事、叙述和叙述的语法、表层结构和深层结构等等，正象芭芭拉·史密斯所批评的，好象是寻求一种“柏拉图式的理念形式”，这种二元论似乎把一切具体叙述看成次级的存在，而在它们下面去寻求一个超验的存在，一个先于和高于一切故事的“柏拉图式的故事”。① 事实上，即使先于作品存在着作品的素材，这些素材也并不就是作品，并不具有艺术品的审美价值。俄国形式主义者施克洛夫斯基区别故事（фабула）和情节（сюжет），实际上是讲素材须经过“陌生化”的变形才成为艺术作品。英国作家福斯特（E.M.Forster）在《小说面面观》中把故事（story）和情节（plot）相区别，也是讲按时序发生的事件在小说里成为艺术情节，是强调了事件之间的因果关系。但在托多洛夫那里，这两个概念变成“故事”（histoire）和“话语”（discours），却是假定一个先于叙述而存在的基本故事，这就带上了超验的色彩。这种追寻基本故事的努力使结构主义叙事学显然趋于简单化和抽象化，离文学的具体性越来越远，也就逐渐脱离文学中丰富的内容，使结构主义文论显得虚玄而枯燥，缺乏生动的魅力。

结构主义在六十年代的法国知识界，后来在欧美各国都产生很大影响，直到现在，结构主义的理论、方法和它取得的成就仍然在西方引起各种不同的反响。然而在西方文论的舞台上，时间就象一位技艺高超的魔术师，在他弹指一挥间，一个盛极一时的流派早已退场，另一个新的流派又随之兴起。当前的西方文论已经不是结构主义所能执牛耳的了，“后结构主义”这个词的出现和流行就说明了这一点。但是，正如乔纳森·卡勒在一本近著里所说：“为了发明‘后结构主义’，就不得不先把结构主义缩小成一幅狭隘的漫画。标榜为‘后结构主义’的许

---

① 芭芭拉·史密斯（Barbara H. Smith），《叙述理论与文学研究的领域》（Narrative Theory and the Domain of Literary Studies），参加一九八三年八月中美学者比较文学讨论会的论文打字稿第6，22页。

② 卡勒（Jonathan Culler），《巴尔特》（Barthes），《冯丹纳现代名人丛书》（Fontana Modern Masters），格拉斯哥一九八三年版，第78页。

从一则广告说起

这里有一张当今伦敦最大的书店布莱维尔的广告，其中的文字大意如下：

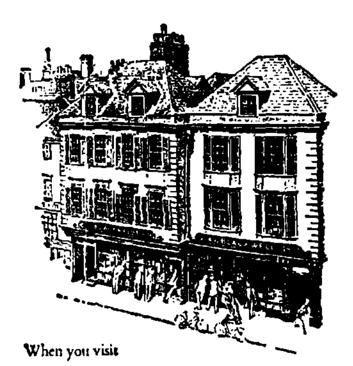
“当您光临**布莱维尔书店**的时候，没有一个人会问您要买什么。您可以信步所之，随便看书，放心浏览。店员只在您需要的时候才为您效劳。您不招呼，他们决不打扰。无论您来买书或来浏览，均所欢迎。这就是布莱维尔书店一百多年来的传统”。

我想，每个读书人看了这个广告，没有不动心的，因为它了解每个买书人的心理。

我们现在已经都知道，书是一种特殊的商品：它既象普通商品一样，可以买卖，更主要的，它是一种文化结晶。因此，用商业观点来经营出版是错误的，同样，书店也绝不能办成一般的商店。书店必须有文化，必须适合文化人的需要。它就应当“您不招呼，决不打扰”，让顾客“信步所之，随便看书，放心浏览”，等等，等等。

就实质说，资本主义的书店更关心的是书的商业性质。它们之所以有这种广告，很大一部分为的是招徕顾客。不过，它们的确了解读书人的心理。从后一个意义上说，我们的出版、书店工作者还是有不少东西可以借鉴的。

（肃）



When you visit

BLACKWELL'S

No one will ask what you want. You are free to ramble where you will; to handle any book; in short, to browse at leisure. The staff are at your service when you need them; but unless you look to them, they will leave you undisturbed. You are equally welcome whether you come to buy or browse. Such has been the tradition at Blackwell's for more than a century.

多东西，其实在结构主义著述中早已十分明显了”。②后结构主义并不是结构主义的全盘否定，而是在其基础上的发展。所有这些不同的主义和流派都各有特色，各有长处和缺陷，而对我们说来重要的是，它们的理论和方法，它们的探索和失误，都无疑可以帮助我们意识到一些新的问题，了解国外文学研究中一些新的情况。仅此一端就足以引起我们的重视，对它们作认真的了解和严肃的思考。